GEORGES PEREC

Nací

ANAGRAMA
Panorama de narrativas

Índice

Portada
Nací
Los lugares de una fuga
El salto en paracaídas
Kléber Chrome
Carta a Maurice Nadeau
Los ñoqui del otoño o respuestas a algunas preguntas que tienen que ver conmigo
El sueño y el texto
El trabajo de la memoria (entrevista con Frank Venaille)
Ellis Island, descripción de un proyecto
Algunas de las cosas que debería hacer en cualquier caso antes
Referencias bibliográficas
Notas
Créditos

NACÍ

7.IX.70
Carros

Nací el 7.3.36. ¿Cuántas decenas o centenares de veces he escrito esta frase? No lo sé. Solo sé que comencé bastante pronto, mucho antes de que tomaran forma los proyectos de una autobiografía que luego sería materia para una mala novela titulada *J'avance masqué* [Avanzo enmascarado] y de un relato igual de malo (que no era más que una mala remodelación del anterior) titulado «Gradus ad Parnassum».

Lo primero que observamos es que se trata de una frase completa, que forma un todo. Sería difícil imaginar un texto que comenzase así:

Nací.

En cambio, uno puede detenerse en la fecha indicada.

Nací el 7 de marzo de 1936. Punto final. Es lo que hago desde hace meses. ¡De hecho, es lo que sigo haciendo hoy, treinta y cuatro años y medio después! Lo normal es ir más allá, pues se trata de un hermoso comienzo que exige ciertas precisiones, muchas precisiones, toda una historia.

Nací el 25 de diciembre de 0000. Mi padre, según dicen, era un simple carpintero. Poco después de mi nacimiento, los gentiles dejaron de serlo y tuvimos que refugiarnos en Egipto. Así fue como descubrí que era judío y en esas circunstancias dramáticas hay que ver el origen de mi firme decisión de no seguir siéndolo. Ya conocen el resto...

La casi imposibilidad de continuar más allá de ese «Nací el 7.3.36» constituyó, tal y como lo veo ahora, la sustancia de los libros que he evocado antes: en *J'avance masqué* el narrador contaba su vida al menos tres veces seguidas, siendo cada narración tan falsa como las otras («una confesión escrita siempre es mentirosa»: por aquella época me alimentaba de Svevo), pero quizá significativamente diferente.

La cuestión no resulta ser «¿por qué seguir?», ni «¿por qué no consigo seguir?» (contestaré a estas preguntas en la tercera parte), sino «¿cómo seguir?».

El caso es que estoy otra vez en el punto de partida. Nací el 7.3.36.

De acuerdo. Enciendo un cigarrillo, doy una vuelta alrededor de la piscina sin intención de bañarme, hojeo varios libros en busca de un comienzo ejemplar (Nací el...) hasta que doy con *Too strong for fantasy,* una autobiografía de Marcia Davenport de la que solo sé que habla de música y de Checoslovaquia; contiene fotos y un índice. Voy a leerla más detenidamente. También hojeo el diario de Ana Frank (nada demasiado aprovechable), los dos artículos de Elmer Luchterhand sobre los comportamientos sociales en los campos de concentración (he pedido unas separatas al laboratorio). O bien hago un solitario, aporreo el piano semidesmontado (es decir, directamente sobre las cuerdas), echo un vistazo a un *France-Soir* atrasado, me afeito, me sirvo un poco de cerveza, etcétera (morderse una uña, arrancarse las uñas de los pies, caminar de un lado a otro).

O bien, evidentemente, el más sutil (?) de los alardes: haber escrito ya tres páginas de este cuaderno que interrumpo...

O bien hay una continuación, o bien no la hay...

O bien hay una continuación que se pueda contar, o bien no la hay.

Insistamos en el tópico: ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿por qué?

¿Qué? Nací.

¿Quién? Yo.

¿Cuándo? El 7 de marzo de 1936.

¿Más exactamente? No sé la hora; tendría (tendré) que mirar mi partida de nacimiento. Digamos a las nueve de la noche. Tendré que ir también a la Biblioteca Nacional a consultar algunos periódicos de aquel día y mirar qué sucedió. He creído durante mucho tiempo que el 7 de marzo de 1936 fue cuando Hitler entró en Polonia. O me confundo de fecha o me confundo de país. Quizá sea el 39 (no lo creo) o quizá Checoslovaquia (¿plausible?) o Austria. Los Sudetes, Anschluss o Danzig o el Sarre, conozco muy mal esa historia que sin embargo para mí fue vital. En todo caso, Hitler ya estaba en el poder y había campos de concentración.

¿Dónde? En París. No en el distrito XX, como creí durante mucho tiempo, sino en el XIX. Sin duda, en una maternidad: el nombre de la calle se me escapa igualmente (podría encontrarlo también en la partida de nacimiento).

¿Cómo? ¿Por qué?

¿Por qué? Esa es una buena pregunta, como diría Lucy Van Pelt.

Los mejores autores suelen dar algunos detalles sobre sus padres inmediatamente después de mencionar su llegada al mundo.

Mi padre se llamaba Icek Judko, es decir, Isaac Joseph o Isidor, si lo prefieren. Su hermana y su sobrina, lo recuerdan como Isie. Por mi parte, siempre me he obstinado en llamarlo André.

8 sept. 70
Carros

Hoy he jugado sobre todo con diversos colores: tintas y óleos, *gouaches* y espátulas.

Son las cuatro, puedo intentar trabajar: mi intención es clara (si se quiere); mi fastidio es fingido: mecanismos de escritura, artificios retóricos. No me frena ningún pudor (eso no sería, en cualquier caso, el motivo principal). Entonces, ¿qué? Retrocedo quizá ante la magnitud de la tarea: devanar la madeja una vez más, hasta el final, encerrarme durante quién sabe cuántas semanas, meses o años (doce años, si me atengo a la regla establecida por la redacción de *Lieux* [Lugares]) en el mundo cerrado de mis recuerdos, repetidos hasta la saciedad o el hastío.

LOS LUGARES DE UNA FUGA

El mercadillo de sellos del jardín de los Campos Elíseos solo abría jueves y domingos. Él lo sabía, pero se había dicho que quizá habría alguien, tal vez un señor mayor ocioso que, hojeando su álbum, se detendría ante el oscuro Blériot, ante la *Victoria de Samotracia*, observaría la serie de las Mariannas o el Petain bermellón cargado con la Cruz de Lorena. Pero no había nadie, ni siquiera un paseante. Solo sillas de metal pintadas de verde alineadas entre los árboles. No eran todavía las nueve de la mañana. El día era agradable. Un camión de riego municipal recorría la avenida Gabriel. Los Campos Elíseos parecían desiertos. Al otro lado del jardín, entre los columpios y el teatro de marionetas, unos obreros descargaban de un camión amarillo con remolque los caballos de madera de un tiovivo cuya estructura ya habían montado.

Se sentó en un banco y abrió la cartera. Sacó el cuadernito que le servía para guardar los sellos repetidos. Hacía ya tiempo que había metido en una ranura practicada en la cubierta las piezas más valiosas de su verdadera colección, del hermoso álbum encuadernado que su tía guardaba bajo llave en el armario de su habitación, junto a las joyas, y que solo le dejaba mirar a regañadientes.

Miró los sellos uno a uno, con atención, los puso en su sitio, intentó calcular cuánto le darían por ellos.

Después volvió a cerrar el cuaderno y se lo guardó en el bolsillo interior de la chaqueta.

Sacó el cuaderno de apuntes. Aquel día, miércoles, tenía una hora de francés y otra de latín con el señor Bourguignon, una hora de historia con el señor Poirier, una hora de inglés con el señor Normand; por la tarde, una hora de dibujo con el señor Joly y otra de ciencias naturales con el señor Léonard.

No había hecho los deberes de inglés ni preparado las preguntas escritas.

Eran las nueve; solo se retrasaba un poco. Aún cabía subsanarlo.

Más de una vez había faltado ya a la primera hora. A las ocho y media el conserje cerraba la puerta de los alumnos. Nunca se había atrevido a pasar por la puerta grande de la avenida del Parque de los Príncipes.

Salía de paseo, ebrio de libertad, por la puerta de Saint-Cloud o la avenida de Versalles. Entraba en los Prisunic, se paraba en todos los estantes: delante de los martillos, de los tazones, de los jabones. A veces tenía la suerte de robar un clavo, un tornillo, una horma de zapato, un interruptor.

Volvía hacia las nueve y media. Su ausencia, apuntada en el diario de clase, le valdría dos horas de castigo el jueves por la mañana. Pero aquel retraso era una coartada: una falta mil veces más fácil de afrontar ante su tío que la indisciplina.

Abrió los libros y los hojeó. Revisó sus cuadernos y sus deberes anteriores. Abrió el estuche de cuero verde que había sido de sus dos primas. Una vieja regla mordisqueada, tres lápices de colores sin mina, un lápiz negro, una vieja estilográfica rota reparada chapuceramente con celofán, un semicírculo de plexiglás, una goma gastada, un compás.

Dibujó algunos círculos en el banco de madera amarilla. Después volvió a meter el compás en el estuche, y el estuche, los libros y los cuadernos, en la cartera.

Más tarde, se acercó a los matorrales que rodeaban el teatro de marionetas, se aseguró de que nadie lo miraba, separó algunas ramas y dejó caer la cartera.

Después se alejó rápidamente.

Estaba sentado en un banco, frente a *Le Figaro*. Las vitrinas donde se exponía el periódico ya se habían apagado. Solo brillaba, por encima de la entrada, la gran *F* mayúscula atravesada por una pluma de oca. El jardín estaba desierto. Apenas se distinguía la lona naranja y azul del tiovivo. Los escasos transeúntes de los Campos Elíseos pasaban a pocos metros de él, sin verlo, volvían a casa a paso rápido. Oía palabras confusas.

Se levantó. Atravesó los Campos Elíseos, fue hasta la estación de metro. Vio que estaba cerrada y se volvió.

Tenía frío. Se acostó en el banco, se acurrucó tanto como pudo, rodeándose las rodillas desnudas con los brazos. El banco, hecho de dos piezas de madera atornilladas sobre las patas de hierro, era demasiado estrecho. Se levantó, giró en redondo, volvió a sentarse, se volvió a acostar, apoyando la cabeza en el brazo derecho y pegando las rodillas contra el pecho.

Cerró los ojos y volvió a abrirlos.

A unos metros, los viandantes pasaban como sombras. Unos pocos coches pasaban a su espalda, disminuían la marcha, cambiaban de velocidad, a veces tocaban el claxon.

Más tarde se acercó un hombre. Él lo vio venir de lejos, como una

masa oscura que se distinguía sobre el fondo aún más oscuro del edificio de *Le Figaro*. Cerró los ojos y fingió que dormía. El corazón le latía a toda prisa.

¿Qué haces aquí?, preguntó el hombre. Él no respondió.

¿Qué haces aquí?, repitió. ¿Dónde vives? No dijo nada.

¿Dónde vives?, repitió. No respondió. Lo miró.

Era un hombre alto, bien vestido y parecía preocupado.

Por un momento pensó que podía decirle algo, explicárselo. Pero no tenía nada que decir. Creyó comprender que había esperado ese instante todo el día: que alguien le hablara, lo viera, acudiera a buscarlo.

Déjeme tranquilo, dijo.

Anda, ven conmigo, dijo el hombre.

Lo cogió de la mano y lo llevó a la comisaría de policía del Grand-Palais.

Lo he encontrado en un banco, en la glorieta, al lado de *Le Figaro*, le dijo a los agentes de la policía.

Llevaba encima veintitrés francos. A media mañana, entró en una panadería de la calle del Coliseo y compró un bollo de leche por diez francos. Se lo comió lentamente, a bocaditos, mientras caminaba. Poco después, compró una revista en un quiosco de la avenida de los Campos Elíseos. Fue a sentarse para leerla, pero no le gustó.

Le quedaban tres francos: una moneda de dos y otra de uno, ambas con la francisca estampada en el anverso. No podía comprar nada con eso, nada más que un caramelo o un chicle en cualquier tienda, pero no encontró ninguna.

Después dio con un número arrugado de *France-Soir* en una de las papeleras de la estación de metro de Alma-Marceau. Buscó las páginas de deportes, leyó las tiras cómicas, las historietas, los chismes y cotilleos y, luego, cansado, volvió a dejarlo donde lo había encontrado.

Después, mucho más tarde, se mezcló con los curiosos que a lo largo de todo el día leen *Le Figaro, Le Figaro littéraire* y *Le Figaro agricole* que se exponen en las paredes del edificio de la avenida de los Campos Elíseos.

Más tarde, bebió agua en una fuente pública.

Su tía, en bata y sin peinar, con el primer cigarrillo del día en la boca, cerró la puerta tras él, una puerta tosca y pesada que nunca se cerraba de golpe y tenía tres cerraduras de cobre y una cadena de seguridad. Comenzó a descender la escalera como de costumbre, después se detuvo, se quedó quieto un momento entre dos rellanos. Miró los escalones de mármol, la alfombra roja, el hierro forjado y los cristales de la caja del ascensor.

Siguió bajando, lentamente, casi dejándose caer de un escalón a otro, con las rodillas rígidas, como un autómata o un monstruo.

Pasó con la cabeza baja ante la portera, que con su pipa en la boca y un mandil azul en torno a las caderas, sacaba brillo con un trapo de lana a los tiradores del ascensor.

Por un instante, los cristales del vestíbulo reflejaron su imagen hasta el infinito. Salió. La calle Assomption estaba tranquila, casi provinciana, aún dormida. No habían vaciado las papeleras; las porteras sacudían los felpudos. Algunos escolares y bachilleres que iban al Janson-de-Sailly o al Claude-Bernard, al La Fontaine o al Molière, subían por la calle hasta el metro de Ranelagh o bajaban para esperar el 52 en la calle Boulainvilliers.

Cogió el metro como todos los días. Mostró al revisor su abono semanal, cuatro veces perforado ya, y este le picó el billete de ida del miércoles. Llegó el tren y subió, como siempre, en la parte de atrás. Pero en Michel-Ange-Molitor, en vez de salir, cambió de dirección y cogió la misma línea en sentido contrario. Se saltó la estación de Ranelagh. Bajó en Franklin-Roosevelt.

Era el 11 de mayo de 1947. Tenía once años y dos meses. Acababa de huir de su casa, en el número 18 de la calle Assomption, distrito XVI; vestía una chaqueta de paño gris con tres botones, unos pantalones cortos azul marino, zapatos marrones y calcetines de lana azul. Llevaba una cartera de cuero negro de imitación. Tenía por toda fortuna veintitrés francos y, como única esperanza, su pequeña colección de sellos, que pensaba vender lo antes posible.

Vio que la cajera lo miraba y esperó antes de abrir la portezuela. No se movió. Se pegó a la pared de azulejos y esperó.

Mucho después, la cajera salió y se acercó a él.

No debes quedarte ahí, muchacho, molestas, le dijo.

Él no respondió. No la miró.

¿Qué haces aquí?, preguntó ella.

No hago nada, respondió él.

Ella preguntó: ¿Dónde vives?

Él dijo en voz baja: En Ranelagh.

Ella dijo: Tendrías que ir a acostarte.

Él dijo: No tengo billete.

Ella fue en busca de uno, volvió y se lo dio.

No tengo dinero, dijo él.

Ella dijo: No importa, yo te lo doy. Ahora ve a acostarte.

Salió corriendo hacia el andén.

Pasó un tren casi vacío; subió a él. Se sentó. El tren arrancó, los

vagones temblaron y empezaron a balancearse. El ruido del metro casi lo reconfortaba.

Bajó en Trocadéro, sin atreverse siquiera a pasar por Ranelagh. Cambió de andén y cogió la dirección «Mairie de Montreuil». Se bajó en Alma-Marceau. Luego vagó un buen rato por el andén. Siguió los caminos sinuosos de los regueros de agua. Rebuscó en las papeleras, entre los montones de billetes de metro.

Más tarde, se sentó junto a una máquina de caramelos. Miró los trenes que llegaban. Intentó quedarse con los números inscritos en los vagones de cabeza. Observaba a la gente entrar y salir.

Finalmente, volvió a coger el metro, se bajó en Franklin-Roosevelt, hizo trasbordo y salió a la avenida de los Campos Elíseos por la línea Vincennes-Neuilly.

Al comenzar la tarde, tomó el metro con el billete de vuelta del miércoles hasta el puente de Sèvres, pasando una vez más por Ranelagh, Michel-Ange-Auteuil y Michel-Ange-Molitor. En el puente de Sèvres atravesó el Sena y entró en el bosque.

Caminó durante mucho tiempo; a veces veía a un jardinero podando un seto o a un hombre paseando a su perro.

Se apartó de las avenidas y se internó por los senderos, abriéndose camino entre los matorrales. En lo alto de un pequeño desnivel cubierto de piedras y espinos, tres árboles con los troncos bastante juntos formaban un espacio resguardado, un embrión de cabaña. Lo limpió con cuidado, arrancando hierbajos y zarzas a taconazos, y amontonó las piedras y los guijarros. Después se sentó apoyándose sobre el mayor de los tres troncos. Más tarde, con la arista puntiaguda de una piedra, hizo un rasguño en la corteza de uno de los tres árboles y marcó con diferentes signos el camino de regreso.

Ya no tenía billete para volver a Franklin-Roosevelt. Había utilizado su tarjeta dos veces. Tímidamente pidió al revisor que le marcara el agujero del jueves. Dijo que se había equivocado y había olvidado bajar. El revisor lo miró y le dejó pasar.

Se sentó en un banco de madera verde y miró de nuevo al tiovivo. Los obreros ya habían terminado de montar los caballos y las barquillas, y estaban fijando en el armazón cónico del techo un gran toldo a franjas naranjas y azules, sujeto a la cima por un enorme aro de metal y a la base por unos largos lazos de tela blanca que uno de los obreros, desde lo alto de una escalera, anudaba una y otra vez.

Más tarde, se paseó un rato entre las rocallas que bordean el Grand-Palais por el lado del Sena, entre los falsos escalones de piedra, los falsos arcos, el falso puente de madera. Se asomó al estanque donde nadaban tres peces de colores.

Más tarde, encontró en una cuneta una pieza de metal trabajado, una especie de tubo de cobre en forma de codo que terminaba en un extremo en una válvula con muelle y, por el otro, en una rosca.

Estaba en lo más alto de los escalones, cerca de la salida de la dirección Montreuil. Se balanceó una o dos veces, doblado sobre la portezuela. Después miró los carteles.

Oyó llegar un tren. La gente subía corriendo. Comprendió que iban al teatro porque llevaban pajarita. Tiró de la portezuela y la mantuvo abierta mientras pasaban.

Llegaron más trenes. Subía gente por oleadas, otros bajaban y todo el mundo tenía prisa. Abría y cerraba la portezuela. Nadie le dirigió la palabra ni le dio las gracias. Algunos lo miraban, quizá sorprendidos –es una idea que se le ocurrió de repente– de que vistiera tan bien, y se preguntó por un segundo si debía tender la mano.

Dio un par de vueltas alrededor del teatro de marionetas. Encontró en el suelo una canica, una ágata, una bolita de vidrio blanco gastado, pigmentado de burbujas y brillos que resaltaban el tirabuzón azul y amarillo de su interior. Se inclinó sobre los agujeros mudos de los surtidores, en los arriates sin flores de la glorieta. Estuvo mirando mucho rato a los obreros que montaban el tiovivo. Colocaron dos barquillas azules decoradas con un sol naranja, luego unos caballos estilizados, blancos, marrones y negros, con crines ondeadas azules o amarillas, naranjas o verdes y con los ojos hechos con dos medias bolas de madera encastradas una en la otra, alternativamente azules y rojas.

Más tarde, se sentó y miró lo que llevaba en la cartera: el carnet escolar, la tarjeta del metro, una foto de su prima en un baile de disfraces con un vestido repleto de conchas y una foto suya en el balcón de la calle Assomption.

Se paseó en torno a la glorieta, por la avenida Matignon y la calle del Coliseo hasta Saint-Philippe-du-Roule. Debía de ser mediodía. La gente hacía cola en las panaderías. Los cafés estaban llenos.

Más tarde, se puso a caminar lentamente en medio de una muchedumbre que avanzaba en todas direcciones. Los vendedores de periódicos voceaban *Le Monde* y *France-Soir*. Había grupos grandes y compactos esperando en los cruces y en las paradas de autobús; otros desaparecían engullidos por las bocas de metro.

Más tarde aún, ya de noche, subió y bajó por los Campos Elíseos, deteniéndose en las puertas de los cines, mirando los escaparates de las tiendas, pasando por entre las mesas de las terrazas de los cafés.

Más tarde, se detuvo un buen rato junto al quiosquero de la estación Franklin-Roosevelt, que bajo su refugio de lona iluminado por una lámpara de petróleo vendía las últimas ediciones de los periódicos.

Confesó casi inmediatamente. Dijo cómo se llamaba. Dio el nombre de su tío, su número de teléfono y su dirección.

Miró a los agentes inclinados sobre él y lloró.

¿Tienes hambre?, preguntó un agente.
No respondió.
¿No has comido nada?

Hizo señas de que no.
Le trajeron un bocadillo de paté, tan grande que tenía que hacer esfuerzos para dar cada bocado. El pan estaba un poco duro y el paté tenía un sabor amargo. Todavía lloraba y resoplaba mientras comía. Temblaba un poco. Sobre el escritorio manchado cayeron unos pedacitos de paté y migajas de pan.
Dadle de beber, dijo una voz.
Volvió un agente con un tazón lleno de agua y se lo acercó. Él puso el bocadillo en el escritorio y cogió el tazón con las dos manos.
Era un tazón enorme, hondo, de loza blanca, con los bordes un poco mellados y el fondo salpicado de estrías grisáceas. Se mojó los labios en el agua y bebió.

Más tarde, se fue el hombre que le había llevado allí. Él se quedó con los agentes de policía, ante el bocadillo a medias, el tazón de loza blanca, el escritorio manchado, el tintero y los tampones.
Le hicieron señal de levantarse y sentarse más lejos. Fue hasta el fondo de la sala, se sentó en una banqueta de madera que bordeaba toda la pared. Con las manos en las rodillas y la cabeza gacha, mirando al suelo, esperó lleno de vergüenza y pavor.

Más tarde, llegaron su tío y su prima y se lo llevaron en el coche.

Cuando, veinte años después, se acordó de esto (cuando, veinte años después, me acordé de esto), todo era al principio vago y opaco. Después comenzaron a aparecer los detalles uno a uno:
la canica, el banco, el panecillo;
el paseo, el bosque, las rocallas;
el tiovivo, las marionetas;
la portezuela;
la calle Assomption, el metro, los metros;
la revista, el hombre, los agentes;

el bocadillo y el tazón, el gran tazón de loza blanca con los bordes mellados y el fondo cubierto de estrías grisáceas en el que había bebido agua

(en el que yo había bebido agua).

Y se puso a temblar durante un rato, un buen rato, ante la página en blanco

(y me puse a temblar durante un rato, un buen rato, ante la página en blanco).

Mayo de 1965

EL SALTO EN PARACAÍDAS

[*París, 10 de enero de 1959. Al final de una reunión del grupo de la revista* Arguments, *Georges Perec vuelve a pedir la palabra a Jean Duvignaud. Un magnetofón graba la conversación*.]

–¿Perec?

–Quiero decir algo... Creo que, al final de la reunión, me gustaría tomar la palabra y contar una historia.

–Entonces, cuente la historia, querido amigo. Hable ante el micro, un poco más..., ahí.

–¡Pero solo cuando esto haya acabado y los demás no tengan nada más que decir!

–¿Qué es lo que se propone?

–Creo que es algo bastante peculiar. Quisiera hablarles... Me parece que... al principio les va a parecer muy lejano, pero me parece que en realidad es muy cercano...

–Pues venga, ¡eso es la dialéctica! [*Risas*.]

–... y está relacionado con todo lo que hemos dicho esta tarde. Es una experiencia muy personal, la cuento porque estoy un poco..., porque he bebido un poco. Quisiera hablar de un salto que di. Al principio parece que no hay ninguna relación entre un salto en paracaídas y una discusión entre intelectuales. Y, efectivamente, no la hay. Sencillamente, si consigo transmitirles mis sensaciones en este momento..., los recuerdos de un salto en paracaídas que hice hace tiempo..., me parece que todos veremos que hay ciertos puntos comunes, aunque por ahora no puedo definirlos, pero creo que se van a definir de alguna manera. Así que comienzo.

Estamos en un campo de aviación. Hay unos cuantos paracaidistas, pero no deberíamos entender lo de «paracaidista» en el sentido que se le da hoy; pensemos solamente que entre todos esos paracaidistas hay un paracaidista que soy yo, Georges Perec [*risitas incómodas*], es decir, alguien que tiene cierta buena voluntad, gusto por la vida y algunas dificultades que es capaz de resolver o piensa resolver exactamente en la medida en que consiga franquear todas las etapas que se requieren para saltar. Hay varios aviones dando vueltas por la pista que hacen mucho ruido. La espera se hace tremendamente larga. Todos experimentamos una especie de decepción debido a que, mientras esperamos, muchísima gente está pasando antes que nosotros –es

decir, hay muchísima gente que se está arriesgando antes que nosotrosy no podemos demostrar que también damos la talla. Nosotros nos limitamos a esperar, fumamos un cigarrillo, vamos a mear, porque siempre uno se mea en las ocasiones así, y justo un momento después... Si alguien no está interesado, pues me parece una completa gilipollez lo que estoy contando, me gustaría que me interrumpiese y dijese que esto no tiene ninguna relación [*protestas*], pero, en fin, si nadie lo hace, sigo. Vamos a mear y, después, en un momento determinado, dan una orden: «¡A los aparatos!» Corremos todos a los aviones, nos preparamos. Esto no tiene ninguna relación, pero, de alguna manera, todo forma parte de un ritual, de una evolución de hecho..., de una evolución del miedo, que es algo muy importante. Porque a partir de aquel momento comenzamos a tener miedo. Hasta que nos ordenaron que nos equipáramos no teníamos miedo, porque todavía no estábamos seguros de saltar. A partir del momento en que comenzamos a equiparnos, ya estamos seguros de saltar. Entonces comenzamos a verificar si nuestro paracaídas está completo. Comprobamos las ataduras, comprobamos las... Voy a hacer otro paréntesis: seguramente será bastante difícil de transcribir exactamente lo que acabo de decir porque puede ser bastante peligroso para cierto número de personas que no tienen nada que ver con lo que es mi presencia aquí, pero eso no tiene importancia. Nos equipamos, comprobamos la longitud de los arneses: en ese momento, tenemos un paracaídas a la espalda y otro delante de nosotros. El paracaídas pesa quince kilos, es muy pesado y penoso de llevar. ¡Estamos verdaderamente condenados, verdaderamente... reducidos! En fin, es terrible: no podemos llevarlo, no podemos caminar con él. Estamos obligados a soportarlo. Inspeccionan nuestros paracaídas. Llega un avión, montamos en el avión. El avión despega. En un determinado momento, el aparato está en el aire, todo el mundo ha empezado a cantar cuando el avión se ha puesto en marcha y todo el mundo se para de golpe. Al mirar a los ojos de quienes están enfrente, te das cuenta de que todos tienen algo en común, detrás de su miedo, detrás del hecho de que saben que son fascistas, saben que son unos completos cerdos, unos pobres tipos... Se siente que tienen algo en común, pero no se puede definir qué es exactamente. Quizá sea simplemente la certeza de que todos están en la misma situación que uno mismo, que van a ser obligados por turnos a salir por la puerta del avión. En un determinado momento nos dicen: «De pie, abróchense...» «De pie, abróchense» significa que hay que levantarse –estamos sentados–, hay que levantarse, abrocharse la correa de apertura automática, abrocharla al cable del avión y ponerse en una determinada posición respecto al de delante y al de atrás para salir de la mejor manera posible. Y en ese momento todo se vuelve muy

complicado: no conseguimos levantarnos. En fin, *yo* no consigo levantarme. No sé qué sucede exactamente, qué ocurre, me fallan las piernas, tengo la impresión de que voy a abandonar, de que voy a perder por completo mi coraje, de que voy a ser absolutamente incapaz de hacer ese gesto que no significa absolutamente nada, como es levantarse, coger la hebilla del paracaídas, abrocharla a la correa, después saltar, en fin, avanzar, prepararme..., pues bien, ¡no puedo! En ese momento hay una duda. Es exactamente como si todo quedara en entredicho.

Es en ese momento cuando se plantea el problema de la elección. Exactamente el problema de la vida. En ese momento sé que me va a hacer falta comenzar a tener confianza en cosas que me son completamente extrañas. Que va a ser preciso comenzar a asumir plenamente, de manera definitiva, mi situación: el hecho de ser paracaidista, de tener un casco en la cabeza, de que tengo un paracaídas a la espalda y un paracaídas en el vientre y de que todo eso pesa quince kilos, que es muy pesado, que me zumban los oídos porque acabo de subir cuatrocientos metros en veinte segundos, que el avión va deprisa, que todos aquellos a quienes estoy mirando, todas las personas a las que veo, tienen miedo porque todos están obligados a tener miedo, ¡y que yo también siento ese miedo que me crispa y me impide levantarme! Y, sin embargo, todo el mundo se levanta de una vez. Todo el mundo se levanta y no pasa nada. Estamos apelotonados. La gente que nos va a hacer saltar, que son los monitores, los jefes de salto, comprueban que las correas de apertura automática y los paracaídas funcionan correctamente. Siempre está todo correcto. Y en un determinado momento suena una sirena. Justo al sonar la sirena, comenzamos a saltar. En general, quiero decir, de manera general, uno nunca es el primero en saltar. Yo cuento esto porque en aquel momento no fui el primero en saltar. Tampoco era mi primer salto. Tampoco, el comienzo de todo. Era simplemente una repetición. Era la quinta, la sexta o la séptima vez que hacía un gesto que me era familiar, que hacía *gestos* que me eran familiares, que volvía a empezar algo que ya conocía. Eso no impedía que el miedo fuera siempre el mismo. Era mucho más grande aún en la medida en que sabía lo que venía después. Y en el momento en que empieza a sonar la sirena, los primeros, los que están en primer lugar, saltan. Yo ya fui el primero en un salto, pero eso es otra historia... Y en ese momento todo el mundo comienza a avanzar. Y a medida que avanzamos, se pierde poco a poco la conciencia. Lo único que queda es una voluntad, la voluntad de acabar con ese marasmo, toda esa pesadez, toda esa dificultad de estar con un paracaídas de quince kilos a la espalda y en el vientre, toda esa dificultad para caminar, el estar apretados como sardinas... todos tenemos prisa, mucha prisa por salir. Y salimos muy deprisa. Y, en un

momento determinado, te encuentras en el vacío. Te encuentras ante una puerta y, cuatrocientos metros más abajo..., cuatrocientos metros más abajo está la tierra, es decir, nada. No hay nada ante nosotros. Y hay que lanzarse. Es de ese momento de lo que me gustaría hablar, por eso les cuento esta historia: es porque hay un cierto momento en el que estamos en presencia de un..., no es que estemos en presencia de un peligro, es que hay que tener confianza en algo cueste lo que cueste. De hecho, ni siquiera sé ya por qué les cuento esta historia, pero eso no tiene mucha importancia. Hay que tener confianza en el paracaídas cueste lo que cueste, hay que decirse que sí, que va a suceder lo siguiente: que la CAA, la correa de apertura automática, se va a desplegar, después el paracaídas va a abrirse y las cuerdas van a aflojarse, van a desenrollarse y luego va a abrirse por completo el paracaídas, que uno va a ver esa corola formidable delante y va a ser formidable, uno queda sostenido, desciende a una velocidad realmente limitada hasta el suelo, aterriza, y después termina todo, habré llegado a seis saltos en vez de cinco, o a ocho en lugar de siete... Y, en un momento dado, uno duda. Es realmente más fuerte que uno. Se pregunta..., en fin, no, no es *uno*, soy *yo*. Siempre me he preguntado por qué he saltado. En primer lugar, al principio eso no me planteaba ningún problema; había aceptado, había sido asignado a los paracaidistas y allí fui, aunque podía tener otras maneras de no ir, por mi situación personal, digamos... Acepté ir porque tenía la impresión de que experimentaría algo nuevo. Le querría decir, Duvignaud, que me sorprendió mucho el día en que Clara Malraux me dijo que el salto en paracaídas equivalía a un psicoanálisis... ¡Para mí, aquello tenía un humor muy particular!

En realidad, creo que no es exactamente eso. Creo que el psicoanálisis me había aportado algo completamente diferente. Que no se trataba en absoluto de la misma cosa. Aquí se trataba realmente de la confianza. Era realmente el inicio del optimismo, en fin, algo que se hacía absolutamente necesario, aquello era verdaderamente la confianza en la vida. Me parece que... En fin, ya me conocen desde hace el tiempo suficiente como para saber que lo que he dicho esta tarde, por ejemplo, lo que les he dicho desde que volví a París, desde el mes de noviembre, es completamente diferente de lo que pensaba antes de partir para el servicio militar. Me parece que eso no es totalmente indiferente, que hay a pesar de todo una relación común, que hay a pesar de todo una relación posible con el hecho de estar obligado a tener confianza a toda costa y de ser imposible rechazar nada, de no ser posible... negar, no ser posible refugiarse, por ejemplo, en el nihilismo, tampoco en el intelectualismo, ¡que ni siquiera sea ya posible intelectualizar! Está uno frente al vacío y, de repente, tiene que lanzarse. De golpe hay que superar el miedo, de golpe hay que

rechazar la posibilidad de abandonar. Y después..., después, hay que lanzarse. He ido a saltar trece veces y trece veces me he lanzado. Trece veces he tenido ganas de abandonar, he tenido ganas de decirme: «Bueno, no merece la pena; después de todo, si reculo ahora, bueno, me licencian, eso no tiene importancia alguna, puedo rajarme.» No era eso exactamente... Creo que si alguna vez tuve la intención o la sensación de ser... quiero decir: valiente –pero no en el sentido banal, en el sentido habitual, en el sentido de una superación continua...–, fue en ese acto absolutamente gratuito de lanzarse al vacío a cuatrocientos metros, ese acto con resonancias..., resonancias fascistas. Así es: resonancias fascistas. Porque el hecho de ser paracaidista no quiere decir cualquier cosa. Quiere decir vivir en un medio que es un medio compuesto de tipos que solo pretenden una cosa: destruir continuamente la República. Bueno, en fin, ya se sabe lo que fue la Argelia de los coroneles. Pues bien, había que saltar igualmente, porque si no lo hubiera hecho, no creo que pudiera estar aquí esta tarde. Hacía falta que me lanzara al vacío a toda costa, que aceptara a toda costa esa dificultad, que ahora relaciono con las dificultades en días venideros, que relaciono con la situación..., quizá porque soy un intelectual, porque me veo llevado siempre a hacer relaciones un poco especiales... Era absolutamente necesario lanzarse. No era posible hacer otra cosa. Era necesario saltar, necesario lanzarse para persuadirse de que eso podría quizá tener sentido, que quizá eso podría tener una repercusión que uno mismo ignorase incluso. En el plano meramente individual, para mí, aquello tuvo resonancias absolutamente incontestables: que antes de 1958 no consiguiera aceptarme y que ahora lo consiga constantemente, continuamente, que no llegase a definirme y que ahora sea completamente capaz, y que eso no me plantee ya ningún problema, en realidad. Era también importante desde un punto de vista más general: la razón por la que estamos aquí es que, más o menos, todos participamos en una revista, una revista que se espera, que se está esperando que salga desde hace dos años... Es solo mi impresión personal: creo que es preciso lanzarla, que acepte saltar. Es todo.

KLÉBER CHROME

¿Qué son las manzanas? ¿Por qué hay manzanas? ¿Qué derechos tiene el manzano? Sabemos muy bien que, la mayoría de las veces, el manzano está seguro de su legítimo derecho y que es inútil, cuando no peligroso, hacerse preguntas sobre la validez y la pertinencia de su existencia y de su función. Pero, en fin, tarde o temprano, llega un momento en que todo lo que normalmente llamamos «evidencia» deja de cumplir su cometido, un momento en que ya no basta caminar para demostrar el movimiento o respirar para vivir. Desde ese momento, todo se convierte en preguntas, pero preguntas sin respuesta: nada más plantearse, la interrogación parece no tener más efecto que el de destruir: al buscar la verdad, la prueba, el que pregunta no encuentra más que la duda. Y, por otra parte, ¿cómo interrogar cuando el *yo* que interroga ni siquiera está completamente seguro de existir?

Como falso ahogado rescatado que es, falso desaparecido buscado como espía por unos servicios especiales que se pasan la mayor parte del tiempo intentando probar la realidad de su mera identidad (la cual, sin embargo, es suficientemente conocida, pues contamos con un documento nacional de identidad, certificados de antecedentes penales, la ficha antropométrica, transcripciones de escuchas telefónicas, informes de pesquisas policiales y diversos testimonios de personas de reconocida buena fe, como, por ejemplo, un peluquero, un recaudador de impuestos, un camarero), falso periodista que escribía con seudónimo artículos atribuidos más tarde a su verdadero patronímico, Kléber Chrome, parece tener, a pesar de la sonoridad metálico-militar, tal vez demasiado tranquilizadora, de su apellido, buenas razones para interrogarse y poner a prueba la verdad de su existencia: empresa fascinante pero a menudo decepcionante: el borrador de huellas, el descuartizador de recuerdos, el maquillador de memorias (estos son algunos de los apodos con que se adorna nuestro personaje), por mucho que tienda todo tipo de trampas o pruebe todas las alternativas y multiplique fintas y rodeos, no consigue casi nunca más que un resultado tan pobre que resulta grotesco, no por falta de lucidez ni de inteligencia, sino porque el terreno en que se mueve no da para otra cosa: parece realmente que las salidas son falsas, que las llaves no abren ninguna puerta. Con una perseverancia no carente de cierto método, Kléber Chrome intenta no obstante llegar hasta el final de su empresa, pero por mucho que se pelee con sus recuerdos, con la

ciudad, con el tiempo, con el espacio, con la amistad, el amor, el dolor, con la literatura incluso, no consigue más que dar vueltas en círculo; solo la muerte, a fin de cuentas, parece ser el límite deseado a partir del cual la vida recobrará su carácter de evidencia.

El libro es la huella de esa búsqueda infructuosa bajo la que aparece en forma de filigrana el recorrido de la escritura en busca de su verdad: un juego con unas reglas muy sencillas, pero en el que la partida resulta desesperadamente complicada.

CARTA A MAURICE NADEAU

Lunes, 7 de julio de 1969

Querido Maurice Nadeau:

Como le dije el martes pasado, le escribo esta carta para tenerle al corriente de mis proyectos actuales y, a la vez, exponerlos con un poco más de detalle de lo habitual, para clarificarlos y ponerlos en orden.

Desde septiembre pasado, cuando terminé *El secuestro*, he hecho varias obras «de encargo», la mayoría interesantes, por cierto: un pequeño tratado de Go (con Roubaud y Lusson); un larguísimo ejercicio de estilo para la revista *Enseignement programmé,* en el cual, haciendo exactamente lo contrario de lo que ya hiciera Queneau en «Un cuento a vuestra manera», desarrollé linealmente un organigrama: mientras que la situación dada (pedir un aumento al jefe de servicio) cabe, incluidas todas las hipótesis, alternativas y decisiones, en un esquema de una página, me hicieron falta 22 a dos columnas y con caracteres no muy grandes para explorar sucesivamente todas las contingencias; este ejercicio, basado en la redundancia, ha resultado ser suficientemente interesante, y divertido, como para extraer de él, después de unos cuantos meses, una pieza radiofónica *(Hörspiel)* para la radio alemana (Sarrebruck, Colonia, etcétera); añado a esos trabajos de encargo uno que no lo es, a saber, el artículo sobre la Historia del lipograma, que, sin embargo, me ha tenido ocupado casi tres meses.

Durante todo ese tiempo, es decir, durante casi un año, no he podido comenzar ningún libro nuevo ni continuar con los que ya tenía empezados.

En el momento de comenzar *El secuestro* (en diciembre de 1967), abandoné por completo todo lo que estaba haciendo; tenía entonces, a grandes rasgos, tres proyectos:

El primero era un trabajo colectivo, realizado con Marcel Bénabou, y titulado modestamente: «Primeros Trabajos Relativos a un Proyecto General de Producción Automática de Literatura Francesa (PALF, por sus siglas en francés)»; es un trabajo notable, no dudo en decirlo, ya que prueba, con el irrefutable apoyo de los diccionarios Robert y Littré, que los proletarios no han perdido nada de su encanto, que los presbíteros de todos los países deben unirse, que entre la estrella y la

concordia están los campos elíseos y que una máquina de coser y un paraguas solo pueden encontrarse en una mesa de disección. Solo nuestra natural pereza, en este caso multiplicada por dos, nos impidió completar ese trabajo, pero tenemos la firme intención de volver a él pronto. Le hemos prometido a Faye unos fragmentos (para un número sobre «La Traducción» que aparecerá durante el segundo semestre de 1970); creo que se lo podremos enviar a usted a principios del año que viene.

Mi segundo proyecto tenía por título:

EL ÁRBOL
Historia de Ester y de su familia

Es la descripción, lo más precisa posible, del árbol genealógico de mis familias paterna, materna y adoptiva(s). Como su propio nombre indica, es un libro en forma de árbol, con un desarrollo no lineal, concebido un poco a la manera de los manuales de enseñanza programada, difícil de leer de una sola vez, pero a través del cual será posible encontrar (con ayuda de un índice que no será un suplemento, sino una auténtica, incluso esencial, parte del libro) varias historias que se entrecruzan una y otra vez. Ya he trabajado mucho en este proyecto; en concreto, durante más de seis meses entrevisté a mi tía (personaje central del libro) una vez a la semana; he hecho algunos esbozos de redacción, pero todavía me harán falta un buen número de investigaciones y aclaraciones antes de ponerme con ello en serio. Es un proyecto del que espero mucho, pero creo que me da un poco de miedo lanzarme a él de verdad.

Mi tercer proyecto, el más avanzado, aquel en el que tenía en principio que concentrarme, se titulaba:

LA EDAD

Lo había comenzado en 1966, creo, inmediatamente después de *Un hombre que duerme*. Era un relato o, para ser más preciso, una serie de textos que parafrasean y desarrollan un texto de André Gorz aparecido en *Les Temps Modernes* y titulado «El envejecimiento»; en la continuación y, *grosso modo*, con el mismo estilo que en *Las cosas* o *Un hombre que duerme,* intentaba captar, describir, los sentimientos confusos de transición, de desgaste, de hastío, de plenitud, ligados a la treintena (el primer título era *Los lugares de la treintena)*.

Repensando este proyecto cuando estaba de lleno con *El secuestro,* decidí asociarlos a una restricción formal; en concreto, organizarlos alrededor de dos series paralelas y homólogas de términos que les

servían de cajas de resonancia:

amarra, amargor, mira, muerte, madurez, muaré, amor

y:

esparcir, escorpión, peor, puerto, puro, espera(nza), por...

(Se pueden añadir o no: marea, puerco, etcétera, pero no necesariamente padre y madre.)

No se trataba realmente de un procedimiento añadido sino, más bien, coincidente con una lectura o una relectura más profunda de Leiris, una clave para construir el discurso, un poco como los catálogos de «Lugares (comunes)» que redactaban los retóricos (la noción de «lugares retóricos», que me viene de Barthes, está en el centro de la representación que me hago de mi obra: *Las cosas* como «Lugares de la fascinación mercantil», *Un hombre que duerme* como «Lugares de la indiferencia», y verá más tarde hasta qué punto sigue siendo esencial para mí). Por medio de esta doble clave, ocupaba su sitio la totalidad de lo que «yo quería decir»: el envejecimiento (madurez), el miedo (muerte), el proyecto demasiado lejano (mira), la dispersión (esparzo), la protección (amarra, puerto), el hastío (amargor), la brillantez del confort (muaré), etcétera.

He hecho varias veces esfuerzos modestos para retomar o, una vez retomado, para continuar este libro. Su marco formal me gustaba bastante y, además, me sigue gustando, pero lo que, a riesgo de parecer pedante, llamaré su problemática ya no me interesa mucho. Los problemas de mi interioridad me dejan un poco frío o, para ser más exacto, ya no soy capaz de considerarlos verdaderos puntos de partida; de hecho, me parece que ya no espero gran cosa del «relato», que tenía, que tengo necesidad de ver más allá.

Poco después, pero sin tener realmente el impulso necesario para retomar ese proyecto, integré *La edad* en un plan mucho más amplio, un plan decenal, si no duodecenal, en el que venía a ser una especie de actualización, un «retrato del artista» que completaba el que tracé en *Un hombre que duerme*, una elaboración sobre el autor, cuyas dos mitades serían una elaboración sobre la época, constituida por *Las cosas*, y una elaboración sobre la escritura, constituida por *El secuestro*. Ese plan de conjunto y esas tres elaboraciones subsisten incluso sin añadir esa actualización que habría podido ser *La edad*; de hecho, hay que ver en él el deseo de saber un poco mejor dónde me ubico y desarrollar mis proyectos en torno a un eje global en el que la totalidad de mis producciones anteriores solo son una serie de escalones que permiten abordar por fin algo más ambicioso: El Libro,

ya sea *En busca del tiempo perdido* o *La regla del juego* (hay que decir esto con ironía, sin duda, pero, por otro lado, en la medida –para mí evidente– en que *El secuestro* me ha desbloqueado y permitido dar unos pasos hacia delante, es ahora o nunca cuando puedo afrontar un proyecto de cierta envergadura sin demasiado pavor).

Este proyecto de conjunto, bosquejado por primera vez a mediados del año pasado, pero bastante modificado más tarde, es un vasto conjunto autobiográfico que se articula en cuatro libros, y cuya realización me exigirá al menos doce años; no doy esta cifra al azar: se corresponde con el tiempo necesario para la redacción del último de esos cuatro libros, que delimita el tiempo necesario para la realización de los otros tres. Este cuarto libro nace de una idea bastante monstruosa, pero bastante estimulante, creo:

He elegido doce lugares de París, calles, plazas, cruces, ligados a recuerdos, acontecimientos o momentos importantes de mi existencia. Cada mes, describo dos de esos lugares; la primera vez, describo sobre el terreno (en un café o incluso en la calle) «lo que veo» de la manera más neutra posible, enumero los comercios, ciertos detalles arquitectónicos, algunos microsucesos (un coche de bomberos que pasa, una señora que deja atado a su perro antes de entrar en la charcutería, una mudanza, carteles, gente, etcétera); la segunda vez, sin importar dónde (en mi casa, en el café, en la oficina), describo el lugar de memoria, evoco los recuerdos ligados a él, la gente que he conocido allí, etcétera. Una vez terminado, meto cada texto (que puede caber en unas pocas líneas o extenderse a lo largo de cinco o seis páginas o incluso más) en un sobre y lo sello con lacre. Al cabo de un año habré descrito dos veces cada uno de mis lugares, una vez en forma de recuerdo, otra como una descripción real sobre el terreno. Pienso hacer lo mismo durante doce años, permutando mis parejas de lugares según una tabla (bicuadrados latinos ortogonales de orden 12) que me proporcionó un matemático hindú que trabaja en Estados Unidos.

Comencé en enero de 1969: ¡habré terminado en diciembre de 1980! Abriré entonces los 288 sobres lacrados, los volveré a leer cuidadosamente, los copiaré de nuevo, elaboraré los índices necesarios. No tengo una idea muy clara del resultado final, pero pienso que se verá en él el envejecimiento de los lugares, el envejecimiento de mi trabajo y el envejecimiento de mis recuerdos; el tiempo recuperado se confunde así con el tiempo perdido; el tiempo se pega a este proyecto, constituye su estructura y su restricción; el libro no es la restitución de un tiempo pasado, sino una medida del tiempo que fluye; el tiempo de la escritura, que hasta ahora era tiempo para nada, tiempo muerto, que se fingía ignorar o que se restituía solo

arbitrariamente *(El empleo del tiempo),* que siempre estaba al lado del libro (incluso en Proust), se convertirá aquí en el eje esencial. Aún no tengo un título para este proyecto; podría ser *Loci soli* (o *Soli Loci)* o, simplemente, *Lieux* [Lugares].

Enmarcada en ese proyecto (que se reduce a fin de cuentas a escribir dos textos al mes), mi empresa autobiográfica comprende, por tanto, tres libros.

El primero (por orden lógico, no por orden de realización) es la historia de mi familia, de la que le he hablado ya.

El segundo es un proyecto muy antiguo del que había perdido hasta el recuerdo y que recordé de repente un día. Se titula:

LUGARES EN LOS QUE HE DORMIDO

Arranca, como *Un hombre que duerme*, de los primeros párrafos de *En busca del tiempo perdido*. Como la mayoría de la gente, sin duda, me di cuenta de que, estando acostado en la oscuridad, podía revivir casi sin esfuerzo una habitación antigua, reconocer la situación de la pared en relación con las camas, los muebles, las puertas y las ventanas, y sentir casi físicamente el recuerdo cenestésico de la posición de mi cuerpo en relación con la habitación. *Lugares en los que he dormido* va a ser una especie de catálogo de habitaciones cuya minuciosa evocación (y la de los recuerdos relacionados con ellos) esbozará una especie de autobiografía vespertina. Un modelo lejano de un libro así podría ser *Noches sin noches*, de Leiris.

El tercer libro es una novela de aventuras. Nació de un recuerdo de niñez o, para ser más exacto, de un fantasma que desarrollé abundantemente, a los doce o trece años, durante mi primera psicoterapia. Lo había olvidado completamente; lo recordé de nuevo en Venecia, una tarde, en septiembre de 1967, estando un poco borracho, pero la idea de desarrollar una novela a partir de ahí me vino mucho más tarde. El libro se titula:

W

W es una isla en algún lugar de la Tierra de Fuego. En ella vive una raza de atletas vestidos con chándales blancos con una *W* mayúscula negra dibujada en ellos. Eso era casi lo único que recordaba. Pero sé que he contado muchas veces *W* (con la palabra o con dibujos) y que puedo, hoy, contando *W*, contar mi infancia.

En principio, *W* era el tercer libro que tenía que escribir; ¡lo había previsto para algo así como 1975 o 1977! Pero hace unas seis semanas decidí ponerme con él enseguida. Es difícil de explicar. Pero *Lugares en*

los que he dormido no es más que un proyecto lejano para el que no tengo notas todavía y que va a exigir que encuentre, reúna y actualice numerosas agendas, muchos cuadernos, etcétera. En cuanto a *El árbol*, tampoco he reunido aún todos los documentos necesarios y, como ya le he dicho, dudo un poco en meterme a fondo con él.

Por el contrario, *W* me apasiona: una novela de aventuras, una novela de viajes, una novela de educación *(Bildungsroman):* ¡Julio Verne, Roussel y Lewis Carroll!

Mis primeros esbozos, plagiando *Los hijos del capitán Grant*, me dieron mucho ánimo pero ahora no me parecen muy concluyentes. Tras la huella también de Julio Verne, me dije después que ya que Julio Verne había ilustrado una cierta imagen de la ciencia de su época (positivismo, cientificismo, hada electricidad, historia de las civilizaciones, etcétera), yo podía tener la ambición de hacer lo mismo y proponerme basar mis aventuras y la descripción de la sociedad W en datos psicoanalíticos (como cabría suponer), etnológicos, informáticos, lingüísticos, etcétera. Pero, una vez pasado el primer entusiasmo, me aconsejé a mí mismo prudencia, recordando muy oportunamente un proyecto antiguo, bastante similar, titulado *Fragmentos de un Ninipotch*, que no pude aguantar más de seis meses (después he leído pasajes bastante divertidos, pero creo que el conjunto era muy malo).

Hace tres semanas más o menos, me dije que lo que mejor convendría a un proyecto así es el formato de novela por entregas. Entiendo por ello la aparición periódica regular en un semanario o incluso un diario (y no una disgregación posterior como se hace hoy con la mayoría de los folletines) que me obligara cada día a una nueva invención, a construir episodios en que cada uno fuera una continuación feliz del anterior y preparase, con misterio y suspense, el siguiente.

Esa idea también me entusiasmó; me dije que el folletín era una de las hermosas invenciones de la novela, y que había hecho posible a Balzac, Zola, Eugène Sue, Dumas, Sterne, *and so on.* Decidí escribir en el acto a Beuve-Méry para preguntarle si aceptaría publicar todos los día mi *work in progress*. Tras reflexionar, me dije, primero: que Beuve-Méry no aceptaría en ningún caso; segundo: que una obligación cotidiana era sin duda demasiado, y tercero: que más valía pensar que esos autores fueron grandes autores a pesar de sus obligaciones, y no gracias a ellas.

Sin embargo, la idea del folletín sigue pareciéndome fascinante, aunque no se me presente ya con la misma urgencia que hace tres semanas. Admitiendo que una publicación diaria es demasiado apremiante, podría pensarse en una publicación semanal o bimensual.

Si le agrada este proyecto, ¿piensa que podría ser interesante para *La Quinzaine*? A decir verdad, al plantearme la cuestión, me he preguntado si era realmente indispensable para mí tener ese estímulo externo que desempeñaría en *W* el mismo papel que la ausencia de la *E* desempeñó en *El secuestro:* escribir siempre es difícil (siempre tan difícil como las veces anteriores) y contar una historia, una aventura, episodios y peripecias, es todavía más difícil: el único problema real es evidentemente el comienzo. Creo que cuando realmente empiece, y si sigo teniendo entonces necesidad de recurrir al folletín, le expondré el comienzo de *W*, pero es probable que entonces ya haya encontrado el método, el ritmo, el estilo y los puntos de partida que hoy me faltan (no es exactamente que me falten; de hecho, tengo demasiados, todos posibles pero ninguno que me decida a seguir por ahí).

Y así están las cosas, más o menos; estoy a punto de comenzar un nuevo libro y provisto de un programa bastante cargado para los próximos años. No tengo un título general para este conjunto autobiográfico. Se dará cuenta, sin embargo, de que cada proyecto particular solo tiene una relación lejana con lo que se llama normalmente una autobiografía: *W* es realmente una novela; *El árbol* una saga, una novela-árbol (al igual que se habla de novela-río).

No tengo ni idea de cuándo habré acabado *W*. De momento, se mueve en todas direcciones, pero creo que antes de fin de año habré ordenado un poco mis ideas.

Reciba, querido Maurice Nadeau, un cordial saludo.

LOS ÑOQUI DEL OTOÑO O RESPUESTAS A ALGUNAS PREGUNTAS QUE TIENEN QUE VER CONMIGO

Al otro lado de la calle, tres palomas han permanecido inmóviles mucho tiempo en el borde del tejado. Por encima de ellas, a la derecha, humea una chimenea; hay unos gorriones frioleros encaramados en lo alto de los canalones. Abajo, en la calle, hay ruido.

Lunes. Nueve de la mañana. Hace ya dos horas que escribo este texto prometido desde hace tanto tiempo.

La primera cuestión es sin duda esta: ¿por qué he esperado hasta el último momento? La segunda: ¿por qué este título, por qué este comienzo? La tercera: ¿por qué comenzar planteando estas preguntas?

¿Qué puede haber tan difícil en esto? ¿Por qué comenzar con un juego de palabras lo suficientemente hermético como para no hacer sonreír más que a un reducido número de amigos? La razón de continuar por una descripción solo aparentemente neutral, pero que sirve para comprender bien que me he levantado pronto, es que voy muy retrasado y, a la vez, es evidente que si voy retrasado se debe precisamente a que me fastidia el propio discurso de las páginas que siguen. Estoy incómodo. La pregunta es esta: ¿por qué estoy molesto? ¿Por qué estoy molesto por estar molesto? ¿Tengo que justificarme por estar molesto? ¿O es precisamente tener que justificarme lo que me molesta?

Esto puede durar mucho tiempo. Es propio de los hombres de letras disertar sobre su ser, enfangarse en el pantano de sus contradicciones: lúcido y desesperado, solitario y solidario, fabricante de hermosas frases sobre su mala conciencia, etcétera. Hace bastantes años que dura esto y ya comienza uno a habituarse. Al fin y al cabo, nunca me ha parecido muy interesante. No me corresponde a mí instruir un proceso contra los intelectuales, no voy a caer en el guirigay del arte por el arte o del arte comprometido...

Mi problema sería más bien llegar, no digo a la verdad (¿por qué habría de conocerla mejor que otros y, por tanto, con qué derecho podría hablar de ella?), tampoco digo a la validez (aquí existe un

problema entre las palabras y yo), sino a la sinceridad. No se trata de una cuestión moral, sino de una cuestión práctica. Desde luego no es la única pregunta que me hago, pero permanentemente me parece la única crucial. Pero ¿cómo responder (sinceramente) si es la sinceridad precisamente lo que pongo en entredicho? ¿Cómo escapar de nuevo a esos juegos de espejos en cuyo interior un «autorretrato» solo puede ser el enésimo reflejo de una conciencia bien educada, de un saber muy fino, de un estilo calculadamente dócil? Retrato del artista como mono sabio: ¿puedo decir «sinceramente» que soy un payaso? ¿Puedo llegar a la sinceridad a pesar de un aparato retórico en cuyo seno la serie de signos de interrogación que abundan en los párrafos anteriores está catalogada desde hace tiempo como una figura (la dubitación)? ¿Realmente puedo esperar escapar de todo esto con unas pocas frases mejor o peor construidas?

«El medio forma parte de la verdad tanto como el resultado...» Hace tiempo que cargo con esa afirmación a mis espaldas, pero me resulta cada vez más difícil creer que puedo escapar de ella a base de divisas, citas, eslóganes o aforismos: de todo eso he consumido ya un montón: *«Larvatus prodeo»*, «Escribo para conocerme», *«Open the door and see all the people»*, etcétera, etcétera. Algunas de ellas me siguen hechizando a veces, emocionándome, parecen contener todavía ricas enseñanzas, pero se usan como se quiere, se abandonan, se vuelven a utilizar, tienen toda la docilidad que se les pide.

Por otra parte..., ¿cuál es la pregunta importante, la que me permitirá responder realmente, responderme realmente? ¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Dónde estoy?

¿Puedo medir el camino recorrido? ¿He conseguido algunos de los objetivos que me había fijado, si es que alguna vez me había fijado objetivos? ¿Puedo hoy decir que soy lo que en algún momento quise ser? No me pregunto si el mundo en que vivo responde a mis aspiraciones, pues una vez respondido que no, ya no tendré la impresión de haber seguido avanzando. Pero ¿se corresponde la vida que llevo con la que quería, con lo que esperaba?

Inicialmente todo parece sencillo: quería escribir y he escrito. A fuerza de escribir me he convertido en escritor, al principio, durante mucho tiempo, para mí solo, hoy para los demás. En principio ya no tengo necesidad de justificarme (ni a mis propios ojos, ni a ojos de los demás): soy escritor, eso es un hecho consumado, un dato, una evidencia, una definición; puedo escribir o no escribir, puedo estar sin escribir varias semanas o varios meses o escribir «bien» o escribir

«mal», nada de ello cambia nada, eso no convierte mi actividad de escritor en una actividad paralela o complementaria: no hago otra cosa que escribir (a no ser reunir tiempo para escribir), no sé hacer nada distinto, no he querido aprender otra cosa... Escribo para vivir y vivo para escribir, y no he estado lejos de creer que la escritura y la vida podrían confundirse por completo: viviría en compañía de diccionarios, en lo más recóndito de algún lugar de provincias, pasearía por el bosque por la mañana, por la tarde emborronaría algunos folios, quizá a veces me distraería un poco por la noche escuchando algo de música...

Es evidente que cuando se comienza a tener ideas de este tipo (incluso meras caricaturas), es urgente plantearse ciertas preguntas...

En líneas generales, sé cómo me he convertido en escritor. No sé exactamente por qué razón. ¿Realmente tenía necesidad de alinear palabras y frases para existir? ¿Me bastaba con ser el autor de algunos libros para ser?

Para ser, esperaba que los demás me designasen, me identificasen, me reconociesen, pero ¿por qué mediante la escritura? Durante mucho tiempo quise ser pintor, supongo que por las mismas razones, pero me convertí en escritor. ¿Por qué precisamente la escritura?

¿Tenía yo, entonces, algo particular que *decir*? Pero ¿qué es lo que he acabado diciendo? ¿Qué es lo que tiene uno que decir? ¿Decir que uno es? ¿Decir que uno escribe? ¿Decir que uno es un escritor? ¿Hay necesidad de comunicar qué? ¿Necesidad de comunicar que se tiene necesidad de comunicar? ¿Qué es lo que se está comunicando? La escritura dice que ella está ahí, y nada más, y henos aquí de nuevo en ese palacio de espejos en que las palabras se remiten unas a otras, se reflejan hasta al infinito sin encontrar jamás otra cosa que su sombra.

No sé qué es lo que esperaba de mis libros hace quince años, al comenzar a escribir, pero creo que ahora empiezo a comprender, al mismo tiempo, la fascinación que sobre mí ejercía –y sigue ejerciendo– el hecho de escribir... y el fallo que desvela y oculta esa fascinación.

La escritura me protege. Avanzo al amparo de la muralla de mis palabras, de mis frases, de mis párrafos hábilmente encadenados, de mis capítulos inteligentemente programados. No me falta ingenio.

¿Tengo aún necesidad de protección? ¿Y si aquel escudo se convierte en un suplicio para mí?

Algún día tendré que comenzar a servirme de las palabras para desenmascarar lo real, para desenmascarar mi realidad.

Esto es todo lo que puedo decir hoy sobre qué es lo que constituye mi proyecto. Pero sé que solo podrá llegar a buen término el día en que, de una vez por todas, hayamos expulsado al Poeta de la ciudad. El día en que, sin reírnos, sin tener otra vez la impresión de que se trata de una burla, un simulacro o una hazaña, podamos coger un pico o una pala, una perforadora o una paleta, podremos decir no solo que se han hecho progresos (pues seguro que ya no se medirán así las cosas), sino que nuestro mundo ha comenzado por fin a liberarse.

EL SUEÑO Y EL TEXTO

Durante años fui anotando mis sueños. Ese tipo de escritura fue al principio esporádica y luego se hizo cada vez más presente: en 1968, transcribí cinco sueños, en 1969 siete, en 1970 veinticinco, ¡en 1971 sesenta!

Ya no sé muy bien qué esperaba conseguir al principio con esa experiencia: de manera más bien confusa me parecía que se inscribía en un proyecto autobiográfico descarriado, emprendido hacía tiempo y con el que intentaba captar mi propia historia, no contando cosas en primera persona del singular sino a través de recuerdos organizados temáticamente: por ejemplo, recuerdos y aconteceres de lugares en los que he vivido, enumeración de las habitaciones en las que había dormido, historia de los objetos que hay o ha habido en mi mesa de trabajo, historia de mis gatos y de su descendencia, etcétera, como si, al lado de esas autobiografías limítrofes y fragmentarias, mis relatos de sueños hubieran podido constituir lo que entonces yo llamaba una autobiografía nocturna.

Más tarde, en mayo de 1971, comencé a psicoanalizarme y me pareció entonces que aquella fiebre de transcripción había sido un signo premonitorio, un comienzo, un pretexto. Sin duda esperaba, como todo el mundo, que esos sueños sirvieran para contarme, para explicarme e incluso para transformarme. Pero mi analista no prestó atención a aquellos relatos: estaban empaquetados con demasiado cuidado, estaban demasiado pulidos, demasiado limpios, demasiado claros en su misma extrañeza, y me parece que puedo decir hoy que mi análisis no comenzó hasta que conseguí expulsar de él esos sueños-caparazón.

Así que no hablaré del contenido de mis sueños; si alguna vez fueron descifrables, fue cuando pudieron convertirse en una voz balbuceante, en palabras largamente buscadas, dudas, sensaciones oprimentes, no ya frases demasiado perfectas, textos demasiado bien puntuados de los que nunca faltaban el título y la fecha.

Así que mi experiencia de soñador se convirtió, de forma natural, en nada más que la experiencia de escribir: ni revelación de símbolos, ni ruptura del sentido, ni esclarecimiento de la verdad (aunque me parece que, muy en el fondo de aquellos textos, queda constancia del camino recorrido, de una búsqueda a tientas), sino el vértigo de poner lo que fuera en palabras, la fascinación de un texto que parecía

producirse por sí solo: salvo raras ocasiones en las que encontraba al despertarme algunas palabras esbozadas entre sueños y de las que nada emergía, el sueño entero e intacto resurgía a partir de un detalle o una palabra a la que venían a asociarse instantáneamente toda una serie de figuras familiares, temas recurrentes, sensaciones extrañamente precisas: siempre me parecía captar con asombrosa facilidad la materia misma del sueño, ese algo a la vez vago y tenaz, impalpable e inmediato, serpenteante e inmóvil, esos deslizamientos de espacios, esas transformaciones a la vista, esas arquitecturas improbables. Incluso aunque, mediante aquel acto de escribir definitivamente pervertido por su mismo rigor, me excluía yo para siempre de la «vía real» que habrían podido ser esos sueños, me parecía estar en el corazón de esa «inquietante extrañeza» que da forma y elabora nuestras imágenes nocturnas, en el corazón de una retórica exactamente onírica que me hacía recorrer todos los sueños posibles: sueños ásperos, sueños sin hueso, sueños largos como novelas llenos de experiencias asombrosas, sueños fugaces, sueños petrificados.

Al cabo de casi seis años, se han convertido hoy en un libro y están curiosamente lejos de mí.[1] Ya casi no me acuerdo de que fueron sueños; no son ya más que textos, estrictos y confusos, enigmáticos para siempre, incluso para mí, que no sé ya muy bien qué rostro asociar a qué iniciales, ni qué recuerdo diurno inspiró secretamente qué imagen desvaída, de la que las palabras impresas no volverán a dejar, ya fijadas para siempre, más que una huella opaca y limpia a la vez.

EL TRABAJO DE LA MEMORIA (ENTREVISTA CON FRANK VENAILLE)

¿Cómo nace un recuerdo? En el caso de *Me acuerdo*, son recuerdos provocados, cosas olvidadas que intento hacer resurgir, una anamnesia, es decir, lo contrario del olvido. Es una práctica bastante curiosa: estoy ante mi mesa de trabajo, en un café, un aeropuerto o un tren y trato de encontrar un acontecimiento sin importancia, banal, obsoleto; un acontecimiento que, al instante de encontrarlo, desencadena algo. De alguna manera, la idea inicial no me pertenece pero la he hecho totalmente mía. Es de Joe Brainard, un poeta norteamericano que escribió *I Remember*, una autobiografía disfrazada, pero articulada en torno a microrrecuerdos. *Me acuerdo* gira aproximadamente alrededor del mismo tema, es decir, intenta encontrar elementos que aun formando parte del tejido de lo cotidiano, uno no percibe. El ejemplo más claro de esto es cuando damos un billete de metro al revisor para que le haga un agujero. ¡Nadie presta atención! Ahora bien, si se cuenta eso en un libro, ya forma parte de la memoria. ¡Mira por dónde! He visto en algún lugar de la línea de Sceaux, que por cierto ya no se llama línea de Sceaux, una especie de hangar lleno de antiguos torniquetes de metro, y bien, para mí, todo eso es una especie de memoria activa. Intento acordarme, me obligo a acordarme. Me digo, veamos el tema de la nutrición, el tema del deporte, el de la política, una canción, un tema del tipo «recuerdos de vacaciones», ¿lo ves? *Sí, precisamente veo que por el momento hay dos voluntades: la de trabajar con lo cotidiano y también la de desacralizar la memoria, al menos el hecho que vas a hacer reaparecer. ¿Estás de acuerdo?* Sí, es a la vez desacralizarlo y restituirlo en, digamos, su colectividad. Lo que está más claro para mí en el trabajo sobre *Me acuerdo* es que no soy el único que se acuerda. Es un libro que podría llamar «simpático», quiero decir, que está en simpatía con los lectores, en el que los lectores se reconocen perfectamente. Eso funciona como una especie de apelación a la memoria porque se trata de algo compartido. Es muy diferente de una autobiografía, de la exploración de los propios recuerdos, los importantes, los ocultos. Es un trabajo que arranca de la memoria común, de la memoria colectiva. *Precisamente abordas en él un tema sobre el que querría interrogarte: «memoria colectiva» y «memoria individual». La primera me parece una especie de magma del que hemos salido todos. Parece que a ti es esta*

memoria la que te interesa, eso que pertenece a todos pero que tú presentas como algo desdramatizado, con la voluntad por tanto de negar la parte trágica de la autobiografía, la voluntad de hacer reaparecer la historia de uno… Es otro tipo de trabajo. Yo he escrito también una autobiografía que se titula *W o el recuerdo de la infancia* y todo ese trabajo autobiográfico se organiza en torno a un solo recuerdo que, para mí, estaba profundamente oculto, profundamente escondido y, de alguna manera, negado. El problema era cómo desviar este enfoque, digamos, de mi propia historia y, de hecho, *Me acuerdo* nació aproximadamente al mismo tiempo. Se trata de caminos no paralelos pero que se juntan en algún lugar y que parten de una misma necesidad de darle la vuelta a algo para ponerlo en su sitio. No es un proceso evidente. ¡Sobre todo no es el acontecimiento trágico anunciado por los violines! ¡Debe permanecer escondido todo el tiempo! Esta autobiografía de la infancia la hice a partir de descripciones de fotos, de fotografías que hacían de intermediario, de medios de acercamiento a una realidad de la que yo afirmaba no tener recuerdo. De hecho, lo hice mediante una exploración minuciosa, casi obsesiva a fuerza de aclaraciones, de detalles. A través de esa minucia en la descomposición, se revela algo. *Me acuerdo* se sitúa en una especie de tierra de nadie y podría bascular continuamente con mi propia relación respecto a ese recuerdo. Cuando escribo «Me acuerdo de que mi primera bicicleta tenía neumáticos macizos», ¡no se trata de algo inocente! Todavía tengo esa sensación física y, sin embargo, en apariencia, es neutral. *Sí, y en lo que concierne a esa seudoinocencia, esa falsa apariencia de neutralidad, ¿no crees que habrías podido trabajar con una caja de fotos que te hubiera proporcionado alguien proveniente de una familia desconocida para ti y que así te estaría dando los elementos para una ficción?* ¡Lo he hecho! He participado en un programa de televisión que se llamaba *La vida filmada de los franceses*, que era un montaje de películas de aficionados de los años 1930 a 1936 y de la que escribí un comentario. He trabajado pues con documentos en los que encontré mi propia historia. Una de esas películas transcurría en el barrio de mi infancia, ¡y era como si hubiese estado en la imagen con mi madre, mis padres! En uno de los trabajos que comienzo ahora, hay algo que puede llamarse una memoria ficcional, una memoria que habría podido pertenecerme. Voy a comenzar con Robert Bober una película sobre la isla de Ellis, una isla de Nueva York, cerca de la estatua de la Libertad. Era el centro donde se discriminaba a los emigrantes entre 1880 y 1940. No sé cuántos millones de extranjeros, sobre todo italianos, judíos rusos y polacos, pasaron por ese lugar que luego fue transformado en museo. Así que es un poco como el crisol de América, y vamos a hacer una película que será una evocación de ese movimiento que ni Robert ni yo hemos conocido (puesto que estábamos en Francia) pero que

podríamos haber conocido, que de alguna manera estaba inscrito en nuestro posible, pues Robert Bober llegó de Berlín y mis padres de una pequeña ciudad cercana a Varsovia. Es pues un trabajo sobre la memoria y sobre una memoria que nos concierne, aunque no sea la nuestra, pero que está, ¡cómo decirlo!, al lado de la nuestra, y nos determina casi tanto como la nuestra. Así que, si quieres, hay tres aspectos en el trabajo sobre la memorización. En primer lugar, la cotidianeidad más banal; en segundo lugar, la búsqueda de mi propia historia de una manera tradicional, y, por último, esta memoria ficcional. Incluso hay una cuarta, que pertenecería al dominio, ¡cómo decirlo!, de lo «encriptado», de la inscripción completamente críptica, y que sería la notación de fragmentos de recuerdos en una ficción como *La vida instrucciones de uso* pero para usar en la práctica internamente. Quiero decir que solo estamos yo y algunas personas que pueden ser sensibles a eso. Es una especie de caja de resonancia, un tema que transcurre bajo la ficción, que la alimenta, pero que no aparece como tal... *¿lo que hace que haya una lectura a distintos niveles, según el conocimiento que se tenga de ti y de tu vida?* Sí, esa intervención de elementos biográficos o cotidianos tiene una función en la ficción. Se podría equiparar a la técnica de Burroughs, pues es casi un *cut off* biográfico. *Pero tú crees que esa voluntad, ese deseo de arraigo, esa obstinación en trabajar a partir de recuerdos o de la memoria, ¿no es ante todo una voluntad de oponerse a la muerte, al silencio?* Ciertamente tiene que ver con la idea de la huella, de la inscripción, con la necesidad de escribir... *Sí, ¡tú dibujas tu propio corazón en los árboles o en los bancos públicos!, y tratas de jugar en los dos tableros, es decir, ¡ofreces a la vez una ficción «tradicional» y, al mismo tiempo, en esa ficción, encontramos tu historia personal!* ¿Cómo se organiza eso? ¿Cómo se articula? No lo sé muy bien. Pero había un periodo (que coincidía por cierto con una etapa de psicoanálisis) en el que tenía una verdadera fobia al olvido. ¡He publicado en *Acción poética* un texto que se titulaba «Tentativa de enumeración de todos los alimentos líquidos y sólidos que he ingurgitado al cabo de un año»! Llevaba un diario. Anotaba mis comidas, lo que da un resultado que es a la vez monstruoso y enormemente curioso. ¡Era un comportamiento totalmente compulsivo! ¡Miedo a olvidar! Seguí con mi diario, anoté todos los acontecimientos, nada de pensamientos, no, hechos del tipo: «Me he comido una pierna de cordero y bebido una botella de vino de Gigondas.» ¡*Por tanto, tu trabajo es en cualquier caso exactamente lo contrario de la «memoria olvidadiza»!*... y al mismo tiempo hay algo que pertenece al terreno de la burla. No sé muy bien cómo funciona eso. Mira, ¡conozco a gente para quien *Me acuerdo* es solo una broma, un truco, algo que se hace así como así! Bueno. Comprendo un poco qué quieren decir en relación con la insignificancia... ¡*o a la «gran obra»!,*

pero al mismo tiempo era muy curioso de escribir. En general tenía que pasar entre uno y tres cuartos de hora de vacilación, de búsqueda completamente vaga antes de que surgiese un recuerdo. Y en ese instante sucedían un montón de cosas interesantes que podrían constituir el objeto de otro texto, mostrando esa suspensión del tiempo, ese momento en cuyo seno buscaba yo ese recuerdo irrisorio. *Esa búsqueda, esa voluntad de sacar de tu interior momentos de algo vivido, ¿cómo la vives? Quiero decir, ¿es algo trágico?* ¡Pues ya te digo, sucede en ese estado de suspensión! Creo que hay algo cercano a la meditación, una voluntad de hacer el vacío... ¡*hacer renacer un acontecimiento minúsculo y al mismo tiempo capital*!... sí, hay por otra parte dos o tres de ellos que me han sorprendido mucho. Y además en el momento de sacar ese recuerdo tiene uno realmente la impresión de arrancarlo del lugar donde siempre estuvo. *Entonces, lo que de hecho escribes está originalmente ligado a lo vivido o ligado a la ficción de esa vivencia que tú mismo organizas. ¿Implica eso para ti una sumisión a los hechos, a los recuerdos y, por tanto, a lo real?* ¡Solo que se trata de algo vivido que nunca será aprehendido por, ¿cómo decirlo?, por la conciencia, el sentimiento, la idea, la elaboración ideológica! Nunca hay psicología. Es una vivencia a ras de tierra, eso que en *Cause commune* se llamaba un ruido de fondo. Es la vivencia captada desde el punto de vista del medio en el que se desplaza el cuerpo, de los gestos que hace este, toda la cotidianeidad ligada a la ropa, a la alimentación, a los viajes, al empleo del tiempo, a la exploración del espacio. El resto es lo no dicho, lo exterior, aunque se vuelva a introducir en la elaboración de la ficción, pero, en ese caso, por otros medios: el diccionario, la enciclopedia, la imaginación, el sistema de restricciones. Como la sumisión a lo vivido es un trabajo de descripción minuciosa... *entonces, ¿por eso podemos decir que eres un escritor realista?* Sí. Lo reivindico. Si quieres, a partir del momento en que comencé a tener esta relación con la autobiografía, he escrito fragmentos autobiográficos que siempre se desviaban. ¡No era: «He pensado tal y tal cosa», sino las ganas de escribir una historia de mi ropa o de mis gatos!, o relatos de sueños. Mi maestro en este terreno es una japonesa, Sei Shônagon, que escribió *El libro de la almohada,* una recopilación de pensamientos sobre naderías, en fin, sobre las cascadas, los vestidos, las cosas que dan placer, las cosas que tienen una gracia refinada, las cosas sin valor, etcétera. Para mí ese es el verdadero realismo: apoyarse en una descripción de la realidad despojada de toda presunción. En fin, ¡eso es lo que me parece! *Hay entonces en ti una necesidad, un deseo, una necesidad de clasificar, de catalogar, de no ser de hecho rehén de nada*. De todas maneras, sé que si clasifico, si catalogo, en alguna otra parte habrá acontecimientos que van a intervenir y trastornar ese orden. Sé por ejemplo que *Me acuerdo*

está lleno de errores, ¡por tanto, mis recuerdos son falsos! Eso forma parte de la oposición entre la vida y el modo de empleo, entre la regla del juego fijada y el paroxismo de la vida real que sumerge, que destruye continuamente ese trabajo de ordenación, afortunadamente, por cierto. *Oyéndote y leyéndote se tiene la sensación de que para ti el niño Perec ya no es más importante que el adolescente o el adulto, que ese es un pasaje de tu vida cuya preponderancia sobre el resto no quieres subrayar. Eso parece una voluntad.* No sé cómo responder a esa pregunta. Es la primera vez que me la plantean... De hecho, lo que yo pretendo alcanzar en mi trabajo es la manera en que me es dada de nuevo la infancia. Todo el trabajo de escribir se hace siempre en relación con algo que ya no existe, que puede fijarse durante un instante en la escritura, como una huella, pero que ha desaparecido. No sé cómo interviene el presente. Un día me dieron una fotografía de una película de Marcel L'Herbier y, bien, al día siguiente me serví de ella para uno de los capítulos de *La vida instrucciones de uso* y su presente se convirtió en el origen de una historia, algo que había sucedido antes. *Entonces, ¿cada día de tu vivencia aporta algo a la ficción que pones al desnudo? ¡Quizá sea ahí donde se encuentre el realismo y, de alguna manera, todo eso lo hagas contra el individualismo!* Y todo eso es algo que hay que hacer compartir a los demás, pues forma parte de algo cuya culminación es un objeto material, el libro, que pertenecerá a los demás, que será compartido, intercambiado. Todo eso es un acercamiento a mi propia historia, pero solo en la medida en que esta es colectiva, compartible. *Sí, se diría que en algunos de tus libros no te preocupas por dejar clara tu unicidad.* La idea sería que todo el mundo podría escribir *Me acuerdo*, pero que nadie podría escribir los 455 «yo me acuerdo» que hay en ese libro, que nadie podría escribir los mismos. Es como en la teoría de los conjuntos, comparto con X recuerdos que no comparto con Y y, en el gran conjunto de nuestros recuerdos, cada uno podría escoger una configuración única. De alguna manera, es la descripción de un tejido conjuntivo en la que puede reconocerse toda una generación. ¡*Entonces hay en todo esto cierto carácter social!* Sí, algo que me gustaría llamar unanimista, es un movimiento literario que no ha dado gran cosa pero cuyo nombre me gusta mucho. Un movimiento que, partiendo de sí, va hacia los otros. ¡Es lo que yo llamo la simpatía, una especie de proyección y, al mismo tiempo, de llamada!

ELLIS ISLAND, DESCRIPCIÓN DE UN PROYECTO

> La estatua de la Libertad, que observaba desde hacía mucho tiempo, se le apareció en un resplandor. Se hubiera dicho que el brazo que blandía la espada se había levantado en ese mismo instante, y el aire libre soplaba en torno a ese gran cuerpo.
>
> FRANZ KAFKA, *América*

Ser emigrante quizá era precisamente eso: ver una espada ahí donde el escultor creyó, de buena fe, que había puesto una antorcha. Y no estar equivocado realmente. Pues en el mismo momento en que grababan en el zócalo de la estatua de la Libertad los célebres versos de Emma Lazarus:

... Dadme a las personas cansadas,
a los pobres, a las masas que anhelan libertad,
a los despreciados de vuestras congestionadas orillas.
Mandadme a los desamparados y marginados.
Con mi antorcha yo ilumino la puerta dorada.
[...]2

había toda una serie de leyes para intentar controlar y un poco más tarde contener ese flujo incesante de emigrantes venidos del sur de Italia, de Europa Central y de Rusia. Prácticamente libre hasta aproximadamente 1875, la entrada de extranjeros en territorio estadounidense se fue sometiendo a medidas cada vez más restrictivas, primero elaboradas y aplicadas a escala local (las autoridades municipales y portuarias) y luego reagrupadas en una Secretaría de Inmigración que dependía del gobierno federal. Abierto en 1892 en un pequeño islote de unas pocas hectáreas situado a unos centenares de metros de la isla de la Libertad, el centro de acogida de la isla de Ellis marca el fin de una emigración casi salvaje y el advenimiento de una emigración oficializada, institucionalizada y, por así decirlo, industrial. De 1892 a 1924, casi dieciséis millones de personas pasaron por la isla de Ellis, a razón de cinco a diez mil por día. La mayoría no estuvo allí más que unas pocas horas; solo el dos o tres por ciento fue rechazado. En suma, la isla de Ellis no fue otra cosa que una fábrica de americanos, una fábrica para transformar emigrantes en inmigrantes,

una fábrica a la americana, tan rápida y eficaz como una charcutería de Chicago: en un extremo de la cadena se ponía a un irlandés, un judío de Ucrania o un italiano de Puglia y, por el otro extremo –después de inspeccionar sus ojos y sus bolsillos y de vacunarlos y desinfectarlos– salía un americano. Pero, al mismo tiempo, al cabo de los años, los requisitos de admisión se hicieron cada vez más estrictos. Poco a poco, se fue cerrando la *golden door* de aquella América fabulosa en que los pavos caían ya asados en los platos, cuyas calles estaban asfaltadas de oro y la tierra pertenecía a todos. De hecho, a partir de 1914, la emigración comienza a frenarse, primero debido a la guerra, después a causa de una serie de medidas discriminatorias cualitativas *(Literacy Act)* y cuantitativas (cuotas) que prohibían en la práctica a los «desechos miserables» y a las «masas amontonadas» la entrada en Estados Unidos. En 1924, se confía a los consulados americanos en Europa las formalidades de inmigración, y la isla de Ellis se convierte así en un centro de detención para emigrantes en situación irregular. Durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, la isla de Ellis, cumpliendo finalmente su vocación implícita, se convertirá en una prisión para individuos sospechosos de actividades antiamericanas (fascistas italianos, alemanes pronazis, comunistas supuestos o reales). En 1954, se cierra definitivamente la isla de Ellis. Hoy es un monumento nacional, como el monte Rushmore, la *Old Faithful* y la estatua de Bartholdi, administrada por *rangers* tocados con sombreros de explorador que dejan visitarla cuatro veces al día, durante seis meses al año.

Mi intención no es evocar aquí lo que pudieron ser los sueños y las desilusiones de aquellos millones de emigrantes para quienes la isla de Ellis fue la primera etapa de una vida que ellos querían nueva, ni recordar las circunstancias que me condujeron a hacer una película con Robert Bober sobre la isla de Ellis, sino exclusivamente delimitar mejor mi propia vinculación con ese lugar: para mí es el lugar mismo del exilio, es decir, el lugar de la ausencia de lugar, el lugar de la dispersión. En ese sentido, me concierne, me fascina, me implica, me interpela, como si la busca de mi identidad pasase por la apropiación de ese lugar vertedero en que unos funcionarios abrumados bautizaban nuevos americanos a pal(et)adas, como si estuviera inscrito en una historia que podría haber sido la mía, como si formara parte de una autobiografía probable, de una memoria potencial. Lo que se encuentra ahí no son en ningún caso raíces ni huellas, sino lo contrario: algo informe, en el límite de lo inefable, a lo que puedo llamar enclaustramiento, escisión o fractura, y que está para mí muy íntima y confusamente ligado al hecho mismo de ser judío.

No sé exactamente qué es ser judío, lo que significa para mí ser judío. Es una evidencia, si se quiere, pero una evidencia mediocre, una

marca, pero una marca que no me liga a nada preciso, a nada concreto: no es un signo de pertenencia, no está ligado a una creencia, a una religión, a una práctica, a una cultura, a un folclore, a una historia, a un destino, a una lengua. Sería más bien una ausencia, una pregunta, un estar en entredicho, una vacilación, una inquietud: una cierta inquietud tras la que se perfila otra certeza, abstracta, pesada, insoportable: la de haber sido designado como judío y, como judío, víctima, y deberle la vida solo al azar y al exilio. Mis abuelos o mis padres habrían podido emigrar a Argentina, a Estados Unidos, a Palestina, a Australia; yo habría podido nacer, como mis primos cercanos o lejanos, en Haifa, en Baltimore, en Vancouver, pero en el abanico casi ilimitado de posibilidades, una sola cosa estaba para mí prohibida con certeza, la de nacer en el país de mis ancestros, en Polonia, en Lubartow, en Pulawy o en Varsovia, y crecer allí continuando una tradición, una lengua, una pertenencia.

Yo nací en Francia, soy francés, llevo un nombre francés, Georges, un apellido casi francés: Perec. La diferencia es minúscula: no hay ningún acento agudo en la primera *e* de mi apellido, porque Perec es la grafía polaca de Peretz. Si hubiese nacido en Polonia, me llamaría, supongamos, Mordechai Perec, y todo el mundo sabría que soy judío. Pero no he nacido en Polonia, afortunadamente para mí, y tengo un apellido casi bretón, que todo el mundo escribe Pérec o Perrec: mi apellido no se escribe exactamente igual que se pronuncia.

A esta insignificante contradicción se une el sentimiento tenue, pero insistente, insidioso, inevitable, de ser de alguna manera extranjero en relación con algo de mí mismo, de ser «diferente», pero no tanto diferente de los «demás» cuanto diferente de los «míos»: no hablo la lengua que hablaban mis padres, no comparto ninguno de los recuerdos que ellos pudieran tener. Algo que fuera de ellos, de lo que hacía que fueran ellos, su historia, su cultura, su creencia, su esperanza, no me fue trasmitido.

Esa conciencia de desposesión no va acompañada de nostalgia alguna, de ninguna predilección por lo que se supone que debería sentir más próximo a mí como judío. Escribo, desde hace años, a partir de recuerdos que me trasmitió mi tía, una historia de mi familia, intentando describir lo que fue su aventura, su vagabundeo, esa larga marcha improbable que los llevó a todos sitios y a ninguna parte, ese estallido continuo cuyos supervivientes solo tienen en común el hecho de haber sido, en cierto modo, privados de historia. Pero no tengo ganas de ir y verificar si la gran casa cuadrada que hizo edificar mi abuelo en Lubartow sigue en pie. Por otra parte, no lo está: ya no hay judíos en Lubartow, no más de los que quedan en Radom, donde Robert Bober acudió en vano en busca de recuerdos de su padre.

Lo que yo fui a buscar a la isla de Ellis es la imagen misma de ese

punto de no retorno, la consciencia de esa ruptura radical. Lo que quise cuestionar, poner en entredicho, poner a prueba, era mi propio enraizamiento en ese no-lugar, esa ausencia, esa fractura en que se funda la búsqueda de cualquier huella, de la palabra, del Otro.

En el momento en que decenas de miles de vietnamitas y camboyanos van a la deriva en unas embarcaciones enclenques en busca de refugios cada vez más hostiles, volver a apiadarse de esas historias ya antiguas puede parecer, si no completamente fútil, sí al menos demasiado complaciente. Pero a través del acercamiento a esa isla abandonada, mediante el diálogo que he intentado trabar con algunos –judíos e italianos– que antaño pasaron por la isla de Ellis, me parece haber logrado que resuenen ocasionalmente algunas de esas palabras para mí inextricablemente ligadas al concepto mismo de «judío»: el viaje, la espera, la esperanza, la incertidumbre, la diferencia, la memoria y esos dos conceptos imprecisos, irreparables, inestables y huidizos, que reflejan incesantemente, uno en el otro, sus luces temblorosas, y que se llaman «Tierra natal» y «Tierra prometida».

ALGUNAS DE LAS COSAS QUE DEBERÍA HACER EN CUALQUIER CASO ANTES DE MORIR

Hay en primer lugar cosas muy fáciles de hacer, cosas que podría hacer desde ahora mismo, por ejemplo:

dar un paseo en los *bateaux-mouches*. 1

Luego cosas solo un poquito más importantes, cosas que implican decisiones, cosas de las que me digo que, si las hiciese, me harían quizá la vida más fácil, por ejemplo:

decidirme a tirar cierto número de cosas que guardo sin saber por qué; 2

o bien:

ordenar mi biblioteca de una vez por todas; 3
adquirir algunos electrodomésticos; 4

o también:

dejar de fumar
(antes de que me obliguen a hacerlo). 5

Después, cosas ligadas a deseos de cambio más profundos, por ejemplo:

vestirme de forma completamente distinta; 6
vivir en un hotel (en París); 7
vivir en el campo; 8
irme a vivir durante bastante tiempo a una gran ciudad extranjera (Londres). 9

Después, cosas que están ligadas a sueños de tiempo o de espacio. No son pocas:

pasar por la intersección del Ecuador y la línea de cambio de fecha; 10
ir más allá del círculo polar; 11
vivir una experiencia «fuera del tiempo» (como Siffre); 12
hacer un viaje en submarino; 13
hacer un largo viaje en barco; 14
hacer una ascensión o un viaje en globo o dirigible; 15
ir a las islas Kerguelen (o a Tristán de Acuña); 16
ir de Marruecos a Tombuctú en cincuenta y dos días, a lomos de un camello. 17

Además, entre todas las cosas que aún no conozco, hay algunas que querría tener tiempo de descubrir:

me gustaría ir a las Ardenas; 18
me gustaría ir a Bayreuth, pero también a Praga y a Viena; 19
me gustaría ir al Museo del Prado; 20
me gustaría beber un ron encontrado en el fondo del mar (como el capitán Haddock en *El tesoro de Rackham el Rojo)*; 21
me gustaría tener tiempo para leer a Henry James (entre otros); 22
me gustaría viajar por canales. 23

A continuación, hay muchas cosas que me gustaría aprender, pero sé que no lo haré porque me llevarían demasiado tiempo o porque sé que solo podría conseguirlas de forma muy imperfecta, por ejemplo:

encontrar la solución del cubo Rubik; 24
aprender a tocar la batería; 25
aprender italiano; 26
aprender el oficio de impresor; 27
pintar. 28

Además, cosas ligadas a mi trabajo de escritor. Hay muchas. Son en su mayoría proyectos vagos; unos son completamente posibles, no dependen más que de mí, por ejemplo:

escribir para niños muy pequeños; 29
escribir una novela de ciencia ficción; 30

otros dependen de encargos que podrían hacerme:

escribir un guión de película de aventuras en la que saldrían, por ejemplo, cinco mil kirguizos cabalgando por la estepa; 31
escribir una auténtica novela por entregas; 32
trabajar con un dibujante de cómics; 33
escribir canciones (para Ana Prucnal, por ejemplo). 34

Hay todavía otra cosa que me gustaría hacer pero no sé dónde colocarla:

plantar un árbol (y verlo crecer). 35

Y, finalmente, cosas que ya son imposibles de plantearse pero que habrían sido posibles no hace tanto tiempo, por ejemplo:

emborracharme con Malcolm Lowry; 36
conocer a Vladimir Nabokov; 37

etcétera, etcétera.
Hay ciertamente muchas otras.

Me paro voluntariamente en la 37.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

«Nací» es el título que hemos dado a este extracto del «Pequeño cuaderno negro» de textos preparatorios de *W o el recuerdo de la infancia* (Fondo Georges Perec), ya publicado en 1988 en los *Cuadernos Georges Perec*, n.º 2 *(Textuel 34/44*, n.º 21, Université Paris-VIIJussieu), pp. 161-163.

«Los lugares de una fuga», fechada en mayo de 1965, fue objeto de una primera publicación en la entrega titulada *Georges Perec: el hombre que no duerme,* de la revista *Présence et regards* (n.º 17-18, 1975, pp. 4-5 y 32). El texto que se reproduce aquí es el de la dactilografía original de Georges Perec (Fondo Georges Perec). Este relato es el origen de la película del mismo título, realizada por Georges Perec para el INA en 1976.

«El salto en paracaídas» es la transcripción de unas declaraciones de Georges Perec al final de una reunión del grupo *Arguments* el 10 de enero de 1959. La grabación de esta sesión, depositada en el IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) por Jean Duvignaud, junto a los archivos de la revista, nos fue amablemente proporcionada por Olivier Corpet. Una primera versión, bastante defectuosa, de este relato se había publicado en *Le Scarabée international* (n.º 2, 1982, pp. 77-84).

«Kléber Chrome» es una nota crítica sobre una novela de Alain Guérin *(Un bon départ* [Un buen comienzo], Bourgois, 1967) publicada bajo el título «Une quête en rond» en la *Quinzaine littéraire* (n.º 24, marzo de 1967, pp. 15-31). Dactilografía original conservada en el Fondo Georges Perec.

La «Carta a Maurice Nadeau» (inédita) fue presentada por Philippe Lejeune al *Perec Colloquium* de Londres (marzo de 1988). Dactilografía conservada en el Fondo Georges Perec. Esta carta se reproduce con la amable autorización de Maurice Nadeau.

«Los ñoqui del otoño o respuestas a algunas preguntas que tienen que ver conmigo» se había publicado con el título añadido por la redacción de «Autoportrait» en la revista *Cause commune* (n.º 1, mayo

de 1972, pp. 19-20), después en *Le Scarabée international* (n.º 2, 1982, pp. 85-88).

«El sueño y el texto» se publicó en *Le Nouvel Observateur* (n.º 741, 22 de enero de 1979, p. 46) también bajo un título de la redacción: «Mon expérience de rêveur». Dactilografía original conservada en el Fondo Georges Perec.

«El trabajo de la memoria» corresponde al texto de una entrevista con Frank Venaille, publicado bajo el título «Perec, le contraire de l'oubli» en *Monsieur Bloom* (n.º 3, marzo de 1979, pp. 72-75).

«Ellis Island, descripción de un proyecto» se publicó con el sobretítulo de «E comme Emigration» en el *Catalogue pour des Juifs de maintenant (Recherches,* n.º 38, septiembre de 1979), pp. 51-54.

«Algunas de las cosas que debería hacer en cualquier caso antes de morir» (1981) es la versión escrita de una participación en la serie radiofónica de Jacques Bens, *Les cinquante choses que je voudrais faire avant de mourir*, para la emisión *Mi-fugue, mi-raisin* de Bertrand Jérôme (France-Culture, noviembre de 1981). Dactilografía original conservada en el Fondo Georges Perec. Una versión sensiblemente diferente –hecha a partir de una grabación– se publicó en *Télérama* (n.º 2070, 13 de septiembre de 1989, p. 15).

El Fondo Georges Perec se conserva en la Asociación Georges Perec (Bibliothèque de l'Arsenal, 1, rue de Sully, 75004 París).

[←1]

La boutique obscure, Denoël-Gonthier, 1973, primer volumen –y, ay, también último–, de la colección «Causa común», fundada al margen de la revista editada por Jean Duvignaud y Paul Virilio. [Hay traducción española: *La cámara oscura*, trad. de Mercedes Cebrián, Impedimenta, Madrid, 2010.]

[←2]

Emma Lazarus a los pies de la libertad, trad. esp. de Esther Bendahan e Israel Doncel, Huso, Madrid, 2022. *(N. del T.)*

Título de la edición original:
Je suis né

Edición en formato digital: noviembre de 2022

© imagen de cubierta, Eva Mutter

© de la traducción, Diego Guerrero, 2022

© Éditions du Seuil, 1990

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2022
Pau Claris 172, Principal 2ª
08037 Barcelona

ISBN: 978-84-339-1692-1

Composición digital: www.acatia.es

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es